N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Ces corps mourants-vivants qui métamorphosent nos autopsies

Cyrielle DODET *Maître de conférences*
Lettres, Langages et Arts - Création, Recherche, Émergence en Arts, Textes, Images, Spectacles, Toulouse

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2635-ces-corps-mourants-vivants-qui-metamorphosent-nos-autopsies
DOI : numerev_2610
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DODET, C. (2025) Ces corps mourants-vivants qui métamorphosent nos autopsies. *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2610

Cet article se concentre sur des corps mourants-vivants qui se transforment dans leur chute vers la mort comme dans leurs résurrections nombreuses. En abordant trois dramaturgies conçues par Samuel Gallet, Gwendoline Soublin et Philippe Malone, je montre comment les métamorphoses de ces corps créent, grâce à une dynamique poétique, toute une constellation d'images et esquissent de nouveaux récits, qui nous invitent à transformer nos regards.

Abstract

This article focuses on dying-living bodies that transform in their fall toward death and in their many resurrections. By analysing three plays written by Samuel Gallet, Gwendoline Soublin et Philippe Malone, I point out how the metamorphoses of these bodies create a whole constellation of images thanks to a poetic dynamic and outline new stories which invite us to transform our views.

Mots-clés :
Poétique, Métamorphose, Mourant-vivant, Résurrection, Dramaturgies, Poetic, Metamorphosis, Living-dead, Resuscitation

---

> « Toute sa vie, le corps est aussi un corps mort, le corps d'un mort, de ce mort que je suis vivant.
>
> Mort ou vif, ni mort, ni vif, je suis l'ouverture, la tombe ou la bouche, l'une dans l'autre[1].»
>
> Jean-Luc Nancy

Le corps de « ce mort que je suis vivant » constitue une tension paradoxale essentielle, dont la représentation dans plusieurs dramaturgies contemporaines renseigne à mon sens sur un geste d'écriture particulier. Samuel Gallet, Philippe Malone et Gwendoline Soublin développent à leurs manières ce geste dans trois œuvres théâtrales où des corps surgissent meurtris par les voyages extrêmes entrepris, ressuscitent même en partie à travers les chemins sinueux empruntés. Toujours, ils se transforment pendant

les traversées concrètes et métaphoriques qu'ils réalisent, ils sont « l'ouverture, la tombe ou la bouche, l'une dans l'autre », pour reprendre Jean-Luc Nancy. Ces corps sont singuliers dans le paysage dramatique, en ce qu'ils ne s'apparentent pas à des fantômes ni ne sont régis par les mouvements de revenance[2] de ces derniers. Ils se situent également loin de personnages morts qui sont fermement structurés, comme par exemple dans *La Mastication des morts*, pièce écrite entre 1995 et 1997 par le dramaturge belge Patrick Kermann dans laquelle deux générations de personnes défuntes au xxe siècle prennent la parole depuis leurs tombes situées dans le cimetière où elles reposent – ces dernières étant figurées à même le texte par deux dessins encadrant le nom de la personne défunte, sous lequel sont indiquées ses années de naissance et de mort. En effet, les paroles portées par ces corps qui m'intéressent sont dédoublées, voire disséminées entre plusieurs instances et voix. Ni mort, ni revenant : c'est un état de corps singulier que j'appellerai mourant-vivant, en ce qu'il palpite, persévère, voire s'exprime dans cet entre-deux. Il n'est donc pas mort-vivant au sens strict et n'en revêt d'ailleurs pas l'imagerie stéréotypée ; il n'est pas non plus exclusivement un corps-victime, qui ne dirait rien d'autre que sa souffrance et « sa capacité presqu'infinie à souffrir[3] ».

Cet état de corps rend sensibles des vibrations physiques et métaphysiques entre vie et mort que ces trois dramaturgies font ainsi varier : *Depuis mon corps chaud* de Gwendoline Soublin se compose de deux parties distinctes, respectivement intitulées « Celui qui part » et « Celle qui reste », qui entrelacent ponctuellement deux voix et deux points de vue. D'une part, on entend un jeune homme vivant dans la rue, retrouvé très affaibli sur un banc public, rendu muet par un sévère cancer du larynx ; d'autre part, une très jeune infirmière dont ce dernier sera, dans l'exercice de ses fonctions, le « premier mort[4] ». Ce cadre médical n'est qu'une des strates sur lesquelles varient leurs corps, puisque leurs flux de pensées retournent dans leurs passés respectifs et communs. Dans *Les Chants anonymes* de Philippe Malone[5], émerge un personnage qui se noie, s'est noyé, se noiera en franchissant une mer, dans un naufrage tant personnel que collectif. Appartenant à de nombreuses temporalités, cette figure est dessinée à partir du présent de l'adresse théâtrale, par une voix la désignant au « tu ». Plusieurs voix et corps tentent de saisir ses contours, ses souffrances, ses pensées, ses aspirations, ses espoirs, tentent également d'empêcher sa rencontre. Enfin, dans *Issues* de Samuel Gallet, plusieurs détenus dévitalisés[6] par leur situation carcérale terminent un atelier d'écriture animé par un auteur prénommé Boris : ils créent une « pièce de théâtre poétique[7] » aussi intitulée *Issues*. Il s'agit d'une variation inédite sur *Lysistrata*[8], la comédie écrite par Aristophane en 411 av. J.C. : leur réécriture est une composition fictive intense réalisée de façon autonome dans la mesure où les détenus écrivent et jouent eux-mêmes leur propre partition.

Dans ces dramaturgies, plusieurs corps vibrent entre une vie et une mort conçues toutes deux de façon extensive, puisqu'elles sont biologiques, médicales, sociales, politiques ou encore imaginaires. Ces corps, et les figures ou personnages qu'ils esquissent, tentent respectivement d'échapper à un cancer et une marginalité âpre, à un naufrage humanitaire et un abandon humain, à une prison morbide et un

enfermement étouffant. Autant de situations qui tendent à les transformer en « non-personnes ». Daniel Heller-Roazen, chercheur en littérature comparée, en distingue trois types (l'absent, le condamné et le cadavre), expliquant ainsi la logique commune d'attribution de ce statut : « [q]uelqu'un, avec l'aide de la loi, de la religion ou de quelque force sociale, déclare qu'un corps humain n'est pas digne de se présenter pleinement ou n'est pas en mesure, pour certaines raisons, de revendiquer une véritable personnalité[9] ». Si les dramaturgies représentent bien des corps qui sont amputés par une déclaration et une violence extérieures, elles ne les figent pas pour autant dans cet état car leurs vibrations physiques et métaphysiques sont tissées poétiquement. En effet, les corps se métamorphosent à mesure qu'ils sont donnés à voir, à mesure que leurs autopsies s'écrivent : les corps sont poétiques, en ce sens qu'ils sont créateurs dans ce moment et cet état extrêmes. Ce qui résonne avec cette vulnérabilité promue par la philosophe Cynthia Fleury : « une vision de la vulnérabilité qui ne soit pas déficitaire mais, tout au contraire, inséparable d'une nouvelle puissance régénératrice[10] ». Par exemple, les détenus de *Issues*, principalement nommés par leurs numéros de matricule, retrouvent pleinement des prénoms dans la réécriture théâtrale qu'ils créent, ainsi qu'une liberté de mouvement extraordinaire qui leur permet de voyager notamment dans un monde sous-marin. Mouvante et troublée, l'image du mourant-vivant se décale donc de la seule fragilité qu'on lui affuble de prime abord. Et par sa capacité poétique, elle nous surprend. Comme le rappelle Dominique Chevé dans l'article qu'elle lui consacre dans le *Dictionnaire du corps*, le cadavre est un « lieu institué d'articulation de la vie à la mort » et on peut le saisir «â¯comme ce devant quoi l'on fait société[11] ». Ce qui est également en jeu dans ces dramaturgies.

Selon mon hypothèse, ces corps mourants-vivants se transforment dans leur chute vers la mort comme dans leurs nombreuses résurrections, et grâce à leurs métamorphoses, ils nous déplacent. Par un geste poétique complexe, les autopsies menées dans ces dramaturgies suscitent de nombreuses images et esquissent de nouveaux récits, qui interrogent nos regards.

1. UNE DÉLIQUESCENCE CRÉATRICE D'IMAGES

Ces corps se métamorphosent selon un premier mouvement dialectique, car ils sont présentés à la fois en déliquescence et dans leur pleine présence. En mettant l'accent sur ce qui les constitue, les remplit et sur ce qui s'y amenuise, voire s'enfuit d'eux, ces dramaturgies invitent à lire ces corps, à tenter de déchiffrer ce qui les tient dans cet entre-deux. Diverses marques signalent ce que la vie a déposé sur eux : comme la hanche inopérable et le surpoids du détenu 672 dans *Issues* de Samuel Gallet, ou le tatouage « Dies irae » derrière l'oreille de « Celui qui part » chez Gwendoline Soublin. Notons que ces mots latins sont les seuls qu'on lui connaisse puisque son larynx malade l'empêche complètement de parler : ils caractérisent sa vie tout en renvoyant au chant de morts dont ils forment le titre. Autre exemple : sa mémoire amoureuse est imprimée par des sensations physiques : « Celui qui part » se souvient dans son corps de celui de

l'être aimée qu'il a « sentie exister toute entière dans chacun de [s]es muscles[12] », tandis que leurs corps réunis sont décrits dans une mémoire charnelle : « Nos têtes bouffies nos os luminescents nos dents castagnettes [13] ». Ces détails corporels portent sur des éléments extérieurs comme intérieurs : « chairs », « empreintes », « poumons » et « bulles de salive » cadencent les premières pages des *Chants anonymes*. A ces descriptions physiques détaillées se mêle aussi le désir d'échapper à certaines lourdeurs, à de nombreuses souffrances, à des ancrages devenus insupportables : « De mon corps je coupe les racines[14] » annonce l'homme agonisant dans *Depuis mon corps chaud* ; alors que dans *Les Chants anonymes*, c'est à la figure constituée par l'adresse qu'est d'abord prêtée cette possibilité de légèreté : « Délestées du poids du corps, parfois tu voles. Entre deux eaux. Entre aube et crépuscule[15]. » Des entre-deux qui permettent de se défaire du corps pour trouver le mouvement, l'évasion afin de redonner des élans à la vie.

Ces métamorphoses créent également toute une constellation d'images, dont l'abondance a deux vertus : elle permet d'une part de briser une imagerie stéréotypée – de la marginalité, de la migration, de la maladie, de la situation carcérale ; d'autre part, elle ouvre d'autres mondes, d'autres logiques, d'autres possibles par son inventivité. Par exemple dans *Issues*, si les détenus sont intéressés par l'horreur de la guerre qui dépose partout ses « cadavres », ses « têtes décapitées » et ses « corps défigurés[16] », ils le sont plus encore par le renversement opéré par rapport à la grève du sexe que commencent les femmes des combattants. Dans la réécriture proposée et performée par leurs soins, apparaît en effet un groupe de femmes qui affirment leur désir et leurs « très gros besoins [17] » sexuels, contrairement à l'abstinence que les femmes imposent dans *Lysistrata*. Ce premier écart par rapport à l'hypotexte d'Aristophane crée des attentes qui sont d'emblée déjouées : si les corps ont affirmé leur désir sexuel, ils s'avèrent être surtout une source d'images apaisantes. En effet, regarder les seins du personnage de Yasmine permet plus de traverser des souvenirs que de nourrir un fantasme érotique. Comme si le corps sexualisé et désiré offrait une incarnation de la mémoire collective, et non seulement un plaisir exclusif et individuel :

> Des seins de Yasmine émane une tristesse terrible
>
> Mais agréable
>
> Sans angoisse
>
> La tristesse pure
>
> Et elles ont toutes des images de la mort soudain […]
>
> De déserts de pierres
>
> D'histoires d'amour oubliées depuis des siècles
>
> De petites filles timides habillées en jupe sous la pluie pour un carnaval de

fin d’année

De choses pas sérieuses de l’enfance

Et des amis tombés plus tard au centre-ville

A cause de l’héro et du trafic

Et parce qu’ils n’en pouvaient plus

Qu’ils n’en pouvaient vraiment plus

Et de la douceur

Toutes ces images passent à l’intérieur de la voiture

Glissent sur les vitres

Entre les seins de Yasmine éclairés par le plafonnier

Et l’archiviste dit

Ils sont beaux

Et il se met à fredonner une vieille chanson dans une langue étrangère […]

Et c’est comme si toutes les villes thermonucléaires pleuraient entre les seins de Yasmine[18]

Le corps de Yasmine fait écran en quelque sorte, puisqu’il convoque à partir d’une première émotion (« une tristesse terrible », « la tristesse pure ») des images variées d’un passé partagé, du moins commun. En défilant de l’enfance à l’âge adulte, des « déserts » au « centre-ville », ces images appellent une « vieille chanson », qui se fait entendre dans une autre « langue » et l’émotion ressentie est alors rendue par l’hyperbole des larmes des « villes thermonucléaires ». Aussi la beauté des seins de Yasmine appelle-t-elle des images de mort et de douceur, ainsi qu’une forte et profonde émotion nourrie par les souvenirs convoqués.

2. DES CORPS SCULPTÉS PAR D'AUTRES VIVANTS

Les corps mourants-vivants nouent aussi, par leurs métamorphoses, un dialogue avec une mémoire des vivants plus large, comme le montre le corps animal perçu par « Celle qui reste » dans *Depuis mon corps chaud* :

je me rappelle

le jour où tu es mort

le jour où ta trachée a explosé

je me rappelle

j'ai revu le lièvre

je le vois

tandis que tu pars

là, le lièvre,

là, dans ton œil qui se voile[19]

Ce lièvre qu'elle a découvert éviscéré quand elle était enfant fait retour et image : il est visible dans les yeux qui se ferment sur la vie. L'image est développée par le chromatisme des viscères de l'animal qui rappelle à la jeune infirmière le maquillage de sa grand-mère, la marquant aussi du côté de l'animalité :

Les viscères luisent

blanches lait

rouges clown

violines les tripes

comme le fard que Mémé étale sur ses paupières à Noël et qui lui font des yeux gonflés de lézard des murs[20]

C'est une boucle d'échos qui apparaît du jeune homme présent, au lièvre de l'enfance et à la grand-mère fardée pour Noël, dont l'œil est rapproché de celui du « lézard des murs ». Par la contiguïté, la métaphore ou encore la comparaison, l'animal vient donc ouvrir les représentations du corps mourant, en soulignant sa vulnérabilité et sa soumission à d'autres logiques, celle du grand-père chasseur pour le lièvre, celle de la maladie ou celle de la marginalité et de la précarité dans laquelle la société laisse survivre certains de ses membres pour « Celui qui part ». Soulignons d'ailleurs que c'est par les yeux que ces corps affleurent et complexifient les images. Mais l'animal peut aussi dire, ou du moins suggérer une certaine transfiguration du corps :

ça arrive parfois que le départ se voit

alors les infirmières disent

On voit les ailes lui pousser dans le dos

mais toi tes ailes tu les avais retranchées

quelque part dans ta colonne

jusqu'à ce que ta carotide

envahie par ton cancer

éclate

alors l'envergure des plumes dans ton dos

se sont déployées

duveteuses

larges

elles sont apparues tes deux ailes

vibrantes

à peine tachées par l'explosion[21]

L'image du mourant est remotivée par les ailes de l'animal qui esquissent la silhouette d'un ange derrière la métaphore de l'oiseau. Les ailes et les plumes se déploient dans l'éclatement de la carotide, offrant une image puissante à cette cause mortelle, ce qui transforme cette déflagration en la magnifiant. Enfin, cette continuité poétique entre le corps humain et animal ancre aussi des scènes d'oppression, où le bestiaire permet de distinguer les humains prédateurs de ceux qu'ils considèrent comme leur proie dans les *Chants anonymes* :

> Des chiens aux multiples visages humains – laisse pendante – s'affairent sur la plage, aiguillent la nourriture vers les barques. La viande vient parfois de loin, les bons chiens doivent savoir l'évaluer […] Aux angles de l'échiquier, les chiens dressent de petits miradors de galets pour tuer le temps. Au mitan de ta fuite, tu apprends le désœuvrement du geôlier[22].

Les « chiens » dominent alors, leurs « visages humains » n'étant qu'un masque pour

dissimuler les « geôlier[s] » qui trient et gardent la « viande ». Aussi, l'animal qui chasse sa proie permet-il de clarifier la logique de déshumanisation à l'œuvre sur ces plages de fuite. Qu'ils affleurent dans les souvenirs pour apparaître dans les regards ou bien qu'ils contribuent à faire tomber les masques, les corps animaux offrent donc des images polysémiques et labiles aux corps en métamorphose.

Enfin, si des images surgissent des corps, ces derniers rejaillissent aussi sur l'environnement, en modelant les paysages, ce qui permet de multiplier les représentations. L'environnement montre d'une part les périls, les blessures et la mort par la minéralisation des corps, comme dans *Les Chants anonymes* où la dynamique de chute semble irrémédiable : « Des éboulis de chair / dans des corps sans parois » tombent à plusieurs reprises dans le texte. « Pantins » et « pendus[23] » indiquent la réification des corps quand la mort a fait son œuvre, ou bien juste avant, lorsqu'une voix indique : « pas encore une note, juste la mue d'une expiration en silence[24] ». D'autre part, les corps façonnent l'environnement de façon plus ou moins métaphorique, ce qui offre au lecteur une perspective sensible tant sur les corps que sur les paysages qu'ils ressaisissent, comme dans *Les Chants anonymes* où sont pris « pour étoiles, les ventres argentés des bateaux de croisière », où « des corsets de sang gainent les torses d'hôpitaux[25] », comme dans *Depuis mon corps chaud* où c'est la métaphore des petits ruisseaux qui survient « [d]ans les rus bouillants de[s] veines[26] », dessinant une cartographie du corps humain à plus grande échelle.

Les métamorphoses des corps créent donc une constellation d'images, qui rompt avec certains stéréotypes sur le corps souffrant, ou le corps mortel non seulement par leur foisonnement poétique et iconographique, mais aussi par l'ambivalence qui les caractérise. Ce qui montre, à mon sens, le corps en tant que potentiel de représentation, mais aussi comme potentiel de production. Dans le troisième volume consacré à l'*Histoire du corps*, le philosophe Yves Michaud explique ainsi ce changement de paradigme qui constitue une charnière majeure dans l'histoire des arts au XXe siècle : le corps devient en partie « lui-même un médium artistique ; il passe du statut d'objet de l'art à celui de sujet agissant[27] ». Dans nos dramaturgies, les deux potentialités sont maintenues : c'est au cœur d'une représentation écrite et vers une autre représentation scénique que le corps est montré comme créateur, comme potentiel de production. Dans quelle mesure ces autopsies passent-elles des images aux récits ?

3. RENOUVELER LE REGARD POUR OUVRIR D'AUTRES RÉCITS

C'est un geste poétique, développé sur plusieurs niveaux, qui permet d'esquisser à travers cette foule d'images de « nouveaux récits », d' « arrache[r] de nouvelles formulations[28]». Ce geste a partie liée avec la pratique de l'autopsie, qui désigne étymologiquement, en grec, « l'action de voir par soi-même », avant de désigner en

français, de façon plus restreinte, l'examen cadavérique. Ces trois dramaturgies réalisent en effet des autopsies sous le signe du double, voire du multiple, puisque les corps qui se métamorphosent entraînent avec eux d'autres corps, des regards et des mots avec lesquels ils dialoguent. Par exemple, au sein des deux parties qui forment *Depuis mon corps chaud*, deux corps et leurs points de vue n'ont de cesse de s'entrecroiser, avec des échos plus ou moins lointains :

> Du bout de nos lèvres farouches
>
> Nous avons senti ce que c'était /
>
> Etre touchés par l'autre dans sa chair la plus tendre ?
>
> (Pressez-moi la main si c'est oui)[29]

Le souvenir charnel du jeune homme fait écho au mouvement demandé par l'infirmière à son chevet, dont la parole est placée entre parenthèses. A la question qu'il pose à « la fille de l'abribus » autour du baiser qu'ils ont partagé dans leur jeunesse répond finalement une autre injonction formulée par l'infirmière, qui lui propose à son tour une manière de répondre, au-delà des mots, par une pression de la main. Ce sont deux façons d'« être touchés par l'autre » qui se croisent et se mettent réciproquement en valeur : leurs protagonistes et leurs temporalités diffèrent, mais elles ont une tendresse et une présence fortes en commun. Chez Samuel Gallet, une scission semblable apparaît à l'échelle du texte théâtral car la première moitié est consacrée à l'atelier d'écriture mené en prison, tandis que la seconde présente l'intégralité de la pièce écrite par les participants au cours de cet atelier. Mais elle est à l'œuvre à de nombreux niveaux, puisque la première partie est jalonnée d'exercices d'écriture retranscrits, ce qui offre une prise sensible avec la découverte de la fiction, le plaisir et les difficultés éprouvées par les détenus, sans tomber dans leurs analyses. La seconde partie consacrée à la pièce jouée est aussi coupée par une critique dramatique anticipée, ce qui permet de faire un pas de côté métathéâtral par rapport à la fiction en cours, à laquelle on retourne avec l'envie de confronter notre lecture à cet avis pour le moins tranché. Ces démultiplications des niveaux de fiction créent des variations de points de vue et de rythme dans la dramaturgie, ce qui pousse à décaler son regard et ses attentes de lecteur à plusieurs reprises.

Enfin, c'est surtout par l'adresse théâtrale que se produit la démultiplication des bribes de récit dans les *Chants anonymes* : deux instances sont centrales, elles sont portées par une figure dessinée par un « Tu » et par celui ou celle qui lui adresse la parole, un homme et une femme à la fois, semble-t-il, une même voix en tout cas qui se présente au « je » seulement dans les toutes dernières pages. Cette adresse vient singulariser la figure qu'elle construit, sans la réduire à n'être qu'une victime parmi d'autres ni le symbole d'une communauté non spécifiée : « Tu es Anonyme » scande le texte, et de préciser : « Avec toi d'autres Anonymes[30] ». Substantifier l'adjectif « anonyme » est

finalement une façon de donner d'emblée un nom à ceux qui semblent n'en avoir pas, une manière de les sortir du statut de « non-personnes ». L'adresse crée pour le lecteur un rapprochement troublant, parce qu'instable et double, non seulement avec l'instance tutoyée, dont quelques caractéristiques sont découvertes peu à peu, mais aussi avec l'instance qui lui parle, dans la mesure où cette voix est la plus incarnée, où ses mots sont à hauteur d'être humain, à portée de main par rapport au surplomb violent des discours médiatiques et administratifs environnants, qui se font jour par des graphies différentes. Ce décalage est tramé par les répétitions de la citation de Paul Celan : « Je ne vois pas de différence de principe entre une poignée de main et un poème[31] », laquelle sera étoffée et précisée à la fin du texte théâtral par « la langue de la main tendue » entendue et comprise par le « Tu ».

Outre le dédoublement et toutes les variations qu'il déploie, le geste poétique se perçoit dans la visibilité accordée aux mots et à la langue, à ce que l'on pourrait nommer le corps de l'écriture, à savoir sa matérialité, l'épaisseur de sa consistance, comme on le dit pour le corps du vin. Ces dramaturgies présentent en effet des rythmes forts : par le travail sur les vers libres et la néologie de nombreux mots-valises chez Gwendoline Soublin ainsi que par la façon de souligner qu'une langue est idiosyncrasique, comme l'explique « Celui qui part » : « Sitôt que "mercredi", le sens que j'y mettais, s'en ira, le reste suivra chien-chien-pa-patte-va-chercher - oui, docilement[32] ». Par les vers libres et surtout le travail graphique, typographique et chromatique chez Philippe Malone : à ces reliefs qui sont donnés aux différentes langues représentées et tissées ensemble, voire les unes contre les autres, correspond l'approche sonore et musicale complémentaire qui est proposée par le titre de l'œuvre : « Chants » et son sous-titre « Partition[33] ». Par les vers libres et la composition intertextuelle chez Samuel Gallet : les références poétiques et théâtrales convoquées pour les exercices d'écriture sont explicitées dans un premier temps, puis littéralement absorbées et métamorphosées dans la « pièce de théâtre poétique » qui en est issue. Réécrivant *Lysistrata* et performant ce nouveau texte, les détenus inventent et acquièrent des noms de personnages, se glissent dans des rôles de femmes et d'hommes, instillent dans la trame théâtrale des éléments de leurs propres vies, provenant de l'atelier et d'au-delà. Cette fluidité est en quelque sorte à l'image du road-trip mené par les femmes qui refusent la grève, et de leur sorte de catabase dans des fonds sous-marins après un accident de voiture. Il est intéressant de noter que l'intrigue change de voie en quelque sorte suite à l'intervention de l'Intrus[34], celui qui s'introduit de force et illégitimement dans cette salle d'atelier, dans ce processus de création et jusque dans la pièce de théâtre poétique réalisée et insérée dans la pièce même.

Enfin, ces dramaturgies font récit à travers d'autres bribes de récits qui, sitôt convoquées, sont écartées ou dépassées. C'est une abondance qui disparaît rapidement, contrairement aux images plus persistantes que j'ai précédemment évoquées. Chez Samuel Gallet, *Lysistrata* est retenu comme objet d'écriture et de jeu, mais Hector et ceux qui participent à la guerre du Péloponnèse n'ont que la portion congrue du récit par rapport aux femmes, ce qui contrevient aux attentes amenées par le personnage de l'Intrus, ce détenu à la virilité belliqueuse. Il en va de même pour les

impressions mythologiques qui parsèment brièvement les *Chants anonymes*, mais ne vont pas jusqu'à faire récit :

> Il ne s'agit pas de fondre, mais de garder intactes les ruines de tes forces, rester suffisamment haute pour jeter par-dessus mer une corde pour cramponner l'horizon. Fil d'Ariane liquide. Tu n'auras pas la chance d'une paroi de terre dans ce labyrinthe mouvant[35].

Ce « fil d'Ariane » aussitôt mentionné s'avère inopérant par son caractère « liquide » : il ne permet pas de s'en sortir, ce qui laisse de côté tout écho mythologique, voire méditerranéen. Parmi ces intertextes convoqués fugacement pour être en partie inversés, on trouve aussi des devinettes, des chants ou encore des extraits de poèmes. Tous marquent quelques pauses sans participer efficacement au récit, ce qui signe une façon de composer qui est délibérément hybride et bancale, ouverte sur le lecteur et le devenir scénique. Donc potentiellement riche de surprises, à l'instar du personnage du Suicide dans la « pièce de théâtre poétique » *Issues* écrite par les détenus, ce personnage qui revient après avoir été mis à mort, dans une inversion savoureuse :

> Et la tête du Suicide s'immobilise au milieu de la piste
>
> Et se met à réciter un poème d'un voix calme et diplomatique […]
>
> Un poème comme ça chiant et interminable que personne ne comprend
>
> Mais qui captive[36]

Non sans humour (ce qui distingue *Issues* des deux autres textes) la mention de ce poème récité rappelle autant des poncifs poétiques (comme les dimensions incompréhensible, « interminable » voire « chiant[e] ») que ce qui échappe et ce « qui captive » dans cette récitation. Les récits sont donc esquissés de façon fugace afin de ne pas enfermer ce qui arrive à ces corps mourants-vivants dans une trame littéraire, poétique ou mythologique déjà tissée, tandis que la démultiplication et la valorisation du corps de l'écriture fondent un geste poétique affirmé qui sollicite l'attention, l'écoute, le regard et invite à « voir par soi-même », à percevoir combien ces autopsies sont en partie les nôtres.

Écrire, ce n'est donc pas tisser un linceul à ces corps mourants de tant de façons, mais au contraire détramer les images et désécrire les récits exigus dans lesquels on drape leur représentation. C'est en métamorphosant ces corps, en les travaillant poétiquement, que les trois dramaturgies que j'ai analysées mettent en mouvement leurs représentations et les nôtres propres, selon une « omniprésente mobilité transformatrice[37] » pour emprunter cette formule d'Henri Michaux dans *Connaissances par les gouffres*. En déployant des images aussi abondantes qu'ambivalentes, en

démultipliant la composition dramaturgique, en soulignant la puissance de l'écriture tout en faisant souvent tanguer les références textuelles, ces dramaturgies contribuent, par leur geste poétique et dans le sillon de Brecht, à « surajouter, au constat de ce qui est, les transformations potentielles de l'ordre des choses[38] ». Et partant, à nous inviter à nous saisir de cette capacité transformatrice.

NOTES

[1]Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000, p. 17.

[2] Je renvoie à la réflexion qu'a consacrée Monique Borie au fantôme : *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Le temps du théâtre », 1997.

[3] Olivier Neveux, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », in *Actuel Marx* n°41 : Corps dominés, corps en rupture, Paris, PUF, 2007, p. 103.

[4] Gwendoline Soublin, *Depuis mon corps chaud*, Les Matelles, Editions Espaces 34, 2022, p. 36.

[5] Philippe Malone, *Les Chants anonymes*, Les Matelles, Editions Espaces 34, 2021.

[6] Samuel Gallet, *Issues*, Les Matelles, Editions Espaces 34, 2016, p. 35 : « 672 : On est mort Boris ».

[7] *Ibid.*, p. 11.

[8] Aristophane, *Comédies - Les Oiseaux - Lysistrata*, t.3, traduit du grec par Hilaire Van Daele, Paris, Belles Lettres, coll. « Bude Série Grecque », 2000.

[9] Daniel Heller-Roazen, *Compter pour personne : un traité des absents*, traduit par Christophe Jaquet, Paris, La Découverte, coll. « SH/Terrains philosophiques », 2023, p. 99.

[10] Cynthia Fleury, *Le Soin est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tract », 2019, p. 7.

[11] Dominique Chevé, « Cadavre », in Andrieu Bernard & Boëtsch Gilles (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS Editions, 2008, p. 63.

[12] Gwendoline Soublin, *op. cit.*, p. 33.

[13] *Ibid.*, p. 31.

[14] *Ibid.*, p. 12.

[15] Philippe Malone, *Chants anonymes*, Les Matelles, Editions Espaces 34, coll. « Hors cadre », 2021, p. 37.

[16] Samuel Gallet, *op. cit.*, p. 39.

[17] *Ibid.*, p. 48.

[18] *Ibid.*, p. 53-54.

[19] Gwendoline Soublin, *op. cit.*, p. 38.

[20] *Ibid.*, p. 39.

[21] *Ibid.*, p. 40.

[22] Philippe Malone, *op. cit.*, p. 32.

[23] *Ibid.*, p. 23.

[24] *Loc. cit.*

[25] *Ibid.*, p. 28.

[26] Gwendoline Soublin, *op. cit.*, p. 15.

[27] Yves Michaud in Courtine Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps : 3. Les mutations du regard, le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2011, p. 445.

[28] Philippe Malone, *op. cit.*, p. 35.

[29] Gwendoline Soublin, *op. cit.*, p. 21.

[30] Philippe Malone, *op. cit.*, p. 30.

[31] Paul Celan, Lettre à Hans Bender, cité par Philippe Malone, *op. cit.*, p. 42.

[32] Gwendoline Soublin, *op. cit.*, p. 21.

[33] Notons que c'est une forme travaillée régulièrement par Philippe Malone dans ses dramaturgies.

[34] Samuel Gallet, *op. cit.*, p. 48.

[35] *Ibid.*, p. 31.

[36] *Ibid.*, p. 78.

[37] Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1988 [1961], p. 4.

[38] Olivier Neveux, art. cit., p. 106 : Olivier Neveux reprend en ces termes les propositions de Brecht.

BIBLIOGRAPHIE

ANDRIEU, Bernard & BOËTSCH ; Gilles (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS Éditions,

2008.

ARISTOPHANE, *Comédies - Les Oiseaux - Lysistrata*, t.3, traduit du grec par Hilaire Van Daele, Paris, Belles Lettres, coll. « Bude Série Grecque », 2000.

BORIE, Monique, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Le temps du théâtre », 1997.

COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps : 3. Les mutations du regard, le XX^{e} siècle*, Paris, Seuil, 2011.

FLEURY, Cynthia, *Le Soin est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tract », 2019.

GALLET, Samuel, *Issues*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2016.

HELLER-ROAZEN, Daniel, *Compter pour personne : un traité des absents*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, La Découverte, coll. « SH/Terrains philosophiques », 2023.

KERMANN, Patrick, *La Mastication des morts*, Lansman éditeur, Paris, 2002.

MALONE, Philippe, *Les Chants anonymes*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2021.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métaillé, 2000.

NEVEUX, Olivier, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », in *Actuel Marx*, n° 41 : Corps dominés, corps en rupture, 2007, Paris, PUF, p. 99-108.

SOUBLIN, Gwendoline, *Depuis mon corps chaud*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2022.

AUTRICE

Cyrielle Dodet est MCF en études théâtrales à l'Université Champollion d'Albi, membre du laboratoire interdisciplinaire LLA-Créatis à l'Université Toulouse Jean-Jaurès. Ses recherches portent sur les relations intermédiales entre littérature et scène, sur les écritures théâtrales contemporaines européennes et nord-américaines, et sur la poésie dans les arts du spectacle vivant.